



En el siglo XIX, la mirada acusadora del modernismo se dirigió hacia aquellos autores que, renegando de las escuelas literarias, se negaron a militar en sus filas. Un juicio lapidario recayó sobre ellos: Rubén Darío, uno de los grandes poetas de América y padre del modernismo, los llamó «raros». Consciente o inconscientemente, los raros nadaron contra la corriente y, al hacerlo, profetizaron el advenimiento de una forma narrativa que habría de dejar una huella imborrable en la literatura latinoamericana: la narrativa fantástica.

Usando positivamente la expresión acuñada por Darío, el crítico uruguayo Ángel Rama agrupó a los autores que en América Latina podían denominarse «raros, *outsiders* y precursores»: el uruguayo Felisberto Hernández, el venezolano Julio Garmendia, el colombiano José Félix Fuenmayor y el argentino Macedonio Fernández, entre otros¹. Ellos cumplieron, sabiamente, la misión que les correspondía: señalar el camino por el cual debía transitar la nueva literatura. Sus obras, prácticamente desconocidas u olvidadas, marcaron un rumbo que en su momento pareció utópico.

Pero fue a partir de la obra de Jorge Luis Borges cuando se desarrolló la literatura fantástica. Muy a pesar de la voluntad del escritor argentino (quien se inició en el ultraísmo), sus escritos iniciales se enmarcan en las vanguardias que, tanto en América Latina como en Europa, proliferaron en la primera mitad del siglo XX. En Latinoamérica, el afán renovador de los movimientos de vanguardia sirvió para establecer dos claras rupturas: de un lado, con la literatura mimética del siglo XIX que, como la poesía de Rubén Darío, no lograba superar los paradigmas europeos; de otro, con el regionalismo (igualmente mimético) que, afincado en la tradición y en la realidad, servía a muchos para hacer reivindicaciones de las más diversas índoles. Fue tal la fuerza con la que irrumpió la vanguardia en las letras latino-

¹RAMA. Ángel. La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980. Procultura/colcultura. Bogotá, 1982, págs. 117 y ss.

americanas que, para no ser excluidos, los narradores del regionalismo debieron cambiar su discurso. De esa transformación literaria surgieron, como el ave Fénix, Juan Rulfo, en México, Manuel Scorza, en Perú y Gabriel García Márquez, en Colombia.

Para romper con la tradición y dar vida a una literatura cosmopolita, la vanguardia latinoamericana se valió de la narración fantástica como el único mecanismo posible para instaurar lo universal y lo atemporal en la literatura. El máximo exponente de esa corriente fue, sin lugar a dudas, Jorge Luis Borges, cuya obra vuelve permanentemente sobre esos dos conceptos.

Borges cultivó tres géneros literarios: la poesía, el ensayo y el relato. Con ellos construyó una fina estructura de símbolos que, una vez incorporados a su obra, se dirigían ineluctablemente hacia lo fantástico. Sin embargo, la función de esos símbolos no se agotó simplemente en la creación de una narración fantástica, pues en el trasfondo del hecho estético que nutre toda la obra de Borges se encuentra una teoría metafísica que denota una fuerte

tendencia idealista. Ese corpus literario que conforma la obra borgiana se desarrolla alrededor de tres conceptos, la realidad, el tiempo y la conciencia de la identidad, que para Borges son los problemas fundamentales de la metafísica y que se presentan en la literatura fantástica mediante una negación: el mundo que habitamos es ilusorio”, escribió Borges; el tiempo, que se repite indefi-

nidamente, también es una ilusión y ese yo que pretendemos ser sólo es un sueño que otro sueña. La literatura fantástica es el mecanismo para el planteamiento metafísico porque a través de ella el autor logra poner en duda la existencia del lector y trastornar su realidad, generando en él, como diría Macedonio Fernández, «el mareo de su certidumbre de ser, el mareo de su yo”².

De las tres negaciones, la que atañe a la identidad personal es quizá la más trágica y conmovedora porque no niega la existencia sino la realidad del ser, convirtiéndolo en una idea, en una apariencia: es el otro, es todos y es nadie, pero nunca tendrá la certeza sobre su identidad. Esa ausencia de identidad del yo, que es una constante en la obra borgiana (con la cual se relaciona, al mismo tiempo, la idea de la eternidad del ser), se encuentra en los siguientes ejemplos. En *El Inmortal* se lee:

«Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”.

Y en Everything and nothing:

«La historia agrega que antes o después de morir se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de

Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las

²FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Biblioteca de Ayacucho, Caracas, 1982, pág. 405.

formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie”.

En este artículo encontrarán los lectores algunos comentarios sobre los elementos que integran lo fantástico-filosófico en Borges y cómo la inquietud metafísica se convierte en el invisible hilo conductor que hace de esa obra un corpus integrado. Dejo a los expertos el análisis de los pormenores de la teoría metafísica borgiana.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN UNIVERSO FANTÁSTICO

Aunque aparentemente no existe ningún nexo entre los poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y las narraciones de *Ficciones* (1941), todo lo que Borges hizo en el interregno entre esas dos fechas está orientado a sentar las bases de lo que será su literatura fantástica y a madurar su pensamiento filosófico. Con el deliberado propósito de ir revelándose en forma paulatina, Borges pospuso sus narraciones fantásticas hasta la década de los años cuarenta³, pero tanto los poemas como los ensayos y los relatos que publicó desde 1923 prefiguran al Borges narrador-fantástico que afloraría años después y que

consideraba que la metafísica era una forma de la literatura fantástica.

Ya señalé que Borges estructuró su obra sobre la base de la negación del tiempo, la realidad y la identidad personal⁴; agrego a continuación otra sentencia: para poder negar esos tres conceptos, que están tan arraigados en la cultura de occidente, Borges desarrolla su literatura en un escenario puramente intelectual dándole a la narración la forma del ensayo. En ese escenario, los hechos reales, en particular los autobiográficos, son presentados como algo totalmente ajeno al autor y a los protagonistas, que se convierten en frases o en metáforas que envuelven un complejo universo intelectual. Con razón, se ha dicho que los muertos de la obra borgiana no derraman sangre sino tinta⁵.

El sustento teórico de esa práctica narrativa se encuentra en tres ensayos que Borges publicó en *Discusión*, uno de sus primeros libros: *El arte narrativo y la magia*, *La penúltima versión de la realidad* y *La postulación de la realidad*. En ellos, Borges contrapone a la forma convencional de narrar, que se rige por la relación de causalidad “natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas

³ Emir Rodríguez Monegal relaciona ese destape de Borges con la muerte de Jorge Guillermo Borges, ocurrida en febrero de 1938, y sostiene que en ese momento el poeta pudo liberarse del yugo literario y filosófico del padre. Ver: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993, 1ª reimpresión. Borges se refirió en muchas ocasiones a la génesis de su primer cuento fantástico relacionándola con un accidente que tuvo en diciembre de 1938, que después narró en *El Sur*. Ver: BORGES, Jorge Luis. Un ensayo autobiográfico. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/EMECL Barcelona, 1999, pág. 77.

⁴ El tema de la negación de la realidad puede encontrarse en los siguientes cuentos: *El Aleph*, *El idioma analítico de John Wilkins* y *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*. El de la negación del tiempo en *El Inmortal*; el de la negación de la identidad en *Las ruinas circulares*, *Everithing and nothing* o en el ensayo *De alguien a nadie*. También recomiendo, para analizar el tema de la alteridad, *Borges y yo*, *El centinela* o *El otro*.

⁵ CRUZ REVUELTAS, Juan Cristóbal. Borges y el espejo vienés. En: Ocho ensayos sobre Borges. Cruz O, México, 1999.

operaciones”, un proceso causal “mágico, en el que profetizan los pormenores, lúcido y limitado”⁶, este proceso mágico es, según él, el más apropiado para la narrativa.

En *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* encuentra el lector la perfecta aplicación de esta técnica, pues prácticamente no hay hechos reales que puedan materializarse en acciones o representarse en la relación causa-efecto: el relato empieza aludiendo a dos símbolos borgianos, la enciclopedia y el espejo, y continúa con una serie de reflexiones.

Más aún, el comentario que hace Bioy Casares sobre el heresiarca de Uqbar y la Enciclopedia Británica se sale del contexto de la causalidad natural para adentrarse en el proceso causal mágico; esa frase es la puerta de entrada a la aventura *ideal* e intelectual que servirá a Borges para exponer su teoría sobre la realidad, el tiempo y la conciencia de identidad. Por eso, antes de analizar los pormenores que caracterizan el mundo de Tlön, cita textualmente la sentencia del heresiarca: “Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (...) porque lo multiplican y lo divulgan”⁷.

No menos importante resulta, en ese contexto, la práctica de incluir un texto dentro

En los últimos años se ha advertido que la práctica del hipertexto (o intertexto) no es exclusiva de Borges, pues ya había sido usada por uno de los grandes autores de la narrativa hispanoamericana, Miguel de Cervantes Saavedra.

del texto —la intertextualidad, como se le denomina ahora—, técnica que se adapta a la intención de crear un marco intelectual para la narración y de forjar así un universo ideal. En las narraciones borgianas el protagonista es, muchas veces, un lector/traductor/intérprete cuya epopeya se desenvuelve a partir de otro texto.

El inmortal puede servir de respaldo a la última afirmación. En este cuento se juega con dos textos (o dos historias paralelas). La primera es protagonizada por el anticuario Josep Cartaphilus y la princesa de Lucinge y es narrada en tercera persona; en la segunda (que es, según se lee, una traducción literal del manuscrito original), los protagonistas son el tribuno romano Marco Flaminio Rufo y Homero y la historia es contada en primera persona. Los dos textos confluyen al final del relato, cuando Borges expone su reflexión filosófica acerca de la inmortalidad⁸ y explica las dos narraciones anteriores.

En los últimos años se ha advertido que la práctica del *hipertexto* (o *intertexto*) no es exclusiva de Borges, pues ya había sido usada por uno de los grandes autores de la narrativa hispanoamericana, Miguel de Cervantes Saavedra. Se dice, entonces, que Borges perfecciona el esquema de Cervantes. En el *Quijote*, Alonso Quijano, un ávido lector de novelas de caballería,

⁶ BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. En *Discusión*, Obra Completa, Tomo 1. EMECE, Buenos Aires, 1994, vigésima edición, pág. 232.

⁷ *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*. En: *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Ibidem*, pág. 432.

⁸ En el epílogo de *El Aleph*, al cual pertenece este cuento, Borges declara que la narración busca mostrar lo que le ocurriría a los hombres si fuesen inmortales; advierte, asimismo, que en ese cuento esboza una ética de la inmortalidad.

decide un día convertirse en el protagonista de una de esas aventuras y así engendra a Don Quijote. Para dar verosimilitud al relato, Cervantes se vale de un supuesto historiador, Cide Hamete Benengeli, que narra las aventuras del hidalgo dejándolas como legado para la posteridad. En Borges, el *hipertexto* también sirve para revelar una historia que ya ha sido escrita, de tal manera que el protagonista (lector/traductor/intérprete) presenta la historia de otro y, por lo general, no la vive. No huelga destacar otra similitud entre las técnicas de Borges y Cervantes: ambos fingien estar contando historias ya narradas por otros.

Ahora bien, resulta curioso que *Pierre Menard autor del Quijote*, en estricto sentido la primera narración fantástica de Borges, se hubiese basado en la obra máxima de Cervantes. Y ese hecho llama la

Aunque el universo fantástico de Borges puede parecer caótico, hay que reconocer que existe en él un hilo conductor que, secretamente, da coherencia y sentido a toda la obra.

atención porque en las dos obras se usan técnicas narrativas similares (el relato gira en torno a dos textos y se finge narrar historias ya contadas), pero, sobre todo, por la importancia que los lectores de distintas generaciones han dado a estos dos autores. Y aquí es oportuno señalar que, como lo expresara el propio Borges, si clásico es todo autor que va pasando de generación en generación sin perder vigencia, él, como Cervantes, ya ha sido erigido en clásico.

De otro lado, no sobra advertir que, desde *Pierre Menard autor del Quijote*, Borges estaba mostrando la perfección de su arte narrativo: A partir de ahí fue recreando estilo y técnica sin apartarse mucho de los elementos técnicos y temáticos que desde el principio le eran característicos.

UN ESQUEMA NARRATIVO: LA BÚSQUEDA PERMANENTE

Aunque el universo fantástico de Borges puede parecer caótico, hay que reconocer que existe en él un hilo conductor que, secretamente, da coherencia y sentido a toda la obra. Por eso es posible decir que Borges siempre escribió el mismo argumento, que siempre divagó sobre la misma idea, aunque acudiese a distintas formas para representarla. ¿Cuál es esa idea? Casi sin dudar, se puede aseverar que es el problema de la existencia, que puede resumirse en el encuentro del hombre con su destino o con la revelación de lo que inexorablemente es.

Alrededor de esa idea giran tres temas básicos (el tiempo, la realidad y la identidad) que, a su vez, tienen formas alternativas de formulación: la eternidad, la inmortalidad, el universo, el infinito, la alteridad, el caos. Temas y fórmulas se expresan a través de símbolos (o lo que en otros textos, siguiendo a Borges, he denominado la mitología borgiana): los espejos, el laberinto, los sueños, la espada o el puñal, la muerte, la biblioteca, el ajedrez, los antepasados, el juego (o el azar), entre otros. La narrativa borgiana, aunque también su poesía y sus ensayos, quieren formular una teoría metafísica que parte de la negación de esos tres temas básicos; negar la realidad implica, necesaria e ineluctablemente, negar el ser y la

sustancia de la cual él está hecho, el tiempo. Pero, lejos de ofrecer soluciones al problema de la existencia, Borges se limita a exponerlos y a elaborar en torno suyo un juego (una búsqueda) permanente: crear y re-crear una estructura narrativa que le permita exponer una teoría metafísica.

En esa estructura narrativa se pueden identificar, como esenciales, los siguientes elementos: un protagonista que tiene la categoría de héroe; una experiencia insólita que mueve al héroe a una búsqueda; una búsqueda que se resuelve en una revelación, y una revelación por medio de la cual el héroe "cristaliza su identidad ya que en un sólo acto vital el personaje justifica su vida y su inminente muerte"⁹.

El héroe de Borges (aún aquel que tiene el carácter de traidor) es un personaje público, reconocido y apreciado dentro del grupo al cual pertenece (una secta, un ejército, un pueblo o una raza, una cuadrilla de delincuentes, etc.); en consecuencia, la acción heroica que lleva a cabo —y que, por lo general, lo conduce a la muerte— no sólo lo afecta a él. Adicionalmente, el héroe borgiano se rige por una especie de código ético que respeta y defiende aún con el costo de su propia vida. De esa manera, el acto heroico no es, en esencia, una muestra de valor físico sino de valor moral. De ahí que, paralelamente a la dicotomía héroe-traidor, surja siempre en la obra de Borges la dupla valiente-cobarde. De ahí, también, que el traidor pueda terminar convirtiéndose en héroe, y viceversa.

Adicionalmente, el héroe borgiano se rige por una especie de código ético que respeta y defiende aún con el costo de su propia vida.

La experiencia a la que debe enfrentarse el héroe es, por lo general, una situación insólita, desgarradora o devastadora que pone en evidencia su propia fragilidad. Suele ser común, entonces, que

los hechos característicos de esa experiencia sean la muerte, la derrota bélica, un accidente, entre otras circunstancias no menos dramáticas y dolorosas. Esa privación termina motivando al protagonista a iniciar una búsqueda que, contrariamente a lo que podría pensarse, no lo libera sino que lo apabulla y lo amilana, ya que al realizarla se enfrenta a laberintos confusos, a hombres que se han convertido en bárbaros, a compañeros que procuran su muerte, al caos, a la desazón y al dolor. Lejos de enriquecerlo, la búsqueda lo empobrece.

En medio de ese empobrecimiento, el protagonista se ve abocado a una revelación. Es como si después de ese escenario sombrío y sórdido surgiera una maravillosa pero lejana y ajena esperanza ("me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo", dice impresionado el protagonista de *El jardín de senderos que se bifurcan*). Sólo de esa manera, es decir, sintiéndola como una revelación esperanzadora y, al fin y al cabo, inexorable porque plantea el encuentro del hombre con su propio destino, el protagonista o héroe puede asumir la revelación en toda su magnitud. Así, por ejemplo, el coronel Francisco Narciso de Laprida puede aceptar su muerte declarando:

⁹CAÑEQUE, CARLOS. Conversaciones sobre Borges. Ediciones Destino. Barcelona, 1995. Estos elementos se encuentran también en algunos poemas, como en el caso de los que Borges dedica a sus antepasados guerreros.

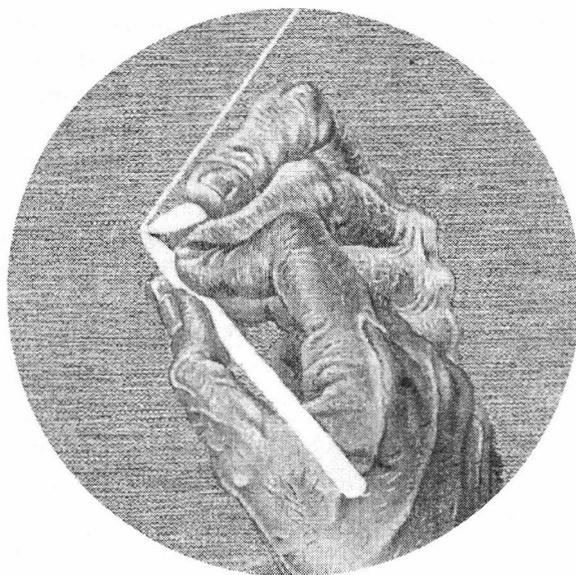


“Al fin he descubierto/ la recóndita clave
de mis años, / la suerte de Francisco de
Laprida, / la letra que faltaba, la perfecta/
forma que supo Dios desde el principio./
En el espejo de esta noche alcanzo/ mi
insospechado rostro eterno. El círculo/ se
va a cerrar. Yo espero que así sea”.

Supongo que a cada lector le correspon-
de idear su propio paradigma sobre la li-
teratura borgiana (y eso, creo, le habría
agradado a Borges, quien consideraba que
la literatura surge del comercio de la obra
con el lector). Yo me inclino por el expues-
to en las líneas anteriores en las que he
pretendido mostrar dos aspectos claves
de la obra borgiana: primero, algunos ele-
mentos que configuran su pensamiento

filosófico y, segundo, su esquema narra-
tivo. Esos dos aspectos son acaso el ma-
yor aporte que hizo Borges a la literatura
universal; en cuanto a la literatura de
nuestra lengua, el papel que desempeñó
Borges puede resumirse en las siguientes
palabras de Ángel Rama:

“Es quizá en su escritura, dominada por
un preciso sentimiento de la economía,
del ingenio verbal, de la limpieza y exac-
titud del término, del manejo del adjeti-
vo insólito, de la reminiscencia culta y
cómplice, del ritmo sobrio con dejos
acriollados, donde puede pesquisarse su
contribución permanente a la literatura
de la lengua y la clave del éxito de sus
libros de cuentos (...)”¹⁰.



¹⁰ RAMA, Ángel. Op. Cit., pág. 140.